



Images Re-vues

Histoire, anthropologie et théorie de l'art

15 | 2018

Trajectoires biographiques d'images

La chair et ses frontières

Migration sémantique autour du motif de la « Belle Endormie » dans deux Mort de Cléopâtre par Artemisia Gentileschi

Flesh and its Boundaries. Semantic migration around the “Sleeping Beauty” in two “Death of Cleopatra” by Artemisia Gentileschi

Marion Beaufils



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/5219>

ISSN : 1778-3801

Éditeur :

Centre d'Histoire et Théorie des Arts, Groupe d'Anthropologie Historique de l'Occident Médiéval,
Laboratoire d'Anthropologie Sociale, UMR 8210 Anthropologie et Histoire des Mondes Antiques

Référence électronique

Marion Beaufils, « La chair et ses frontières », *Images Re-vues* [En ligne], 15 | 2018, mis en ligne le 01 décembre 2018, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/5219>

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.



Images Re-vues est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

La chair et ses frontières

Migration sémantique autour du motif de la « Belle Endormie » dans deux Mort de Cléopâtre par Artemisia Gentileschi

Flesh and its Boundaries. Semantic migration around the “Sleeping Beauty” in two “Death of Cleopatra” by Artemisia Gentileschi

Marion Beaufiles

- ¹ Parmi les œuvres antiques ayant abondamment inspiré les artistes de la Renaissance, une copie romaine d'un marbre hellénistique, découverte à la fin du xv^e siècle (Fig. 1) et communément appelée Ariane endormie¹, constitue un prototype largement mobilisé. Sur la planche 4 de l'Atlas Mnemosyne², elle côtoie des nymphes et des dieux-fleuves, tous témoins impuissants d'ascensions



célestes. Ils sont liés par leur « sujétion à la terre »³ écrit Warburg, étendus au sol, en proie à cette « pesanteur corporelle, qui est le destin même des non-Olympiens »⁴. Originellement liée à des êtres ayant des rapports privilégiés avec la nature (nymphes, dieux-fleuves, ménades) cette posture évoque l'existence charnelle. À partir du v^e siècle, elle se fixera dans le schéma de « la belle endormie » et illustrera de manière pérenne des scènes de hiérogamie où l'existence humaine transcende sa condition par une rencontre mystique⁵.

Fig. 1



Ariane endormie, Vatican, Musée Pio-Clementino, Copie romaine, II^e s. après J.-C., d'après un original hellénistique du III^e - II^e siècle, Marbre phrygien, Hauteur : 161,5 cm, longueur : 195 cm.

- 2 Dans ses survivances se trouve évoquée une certaine conception de la chair et de la matérialité physique, obstacle ou chemin de l'élévation. La récupération de la formule antique opère néanmoins une transformation des formes et du sens confirmant combien la résurgence d'un *modèle*, par son jeu de différences et de répétitions, s'avère symptomatique de la pensée d'une époque ou d'un artiste⁶. La survivance d'une *Pathosformel* (formule de pathos) est toujours un phénomène d'*orientation*⁷. Les mots de Warburg résonnent ainsi contre toute tentative d'uniformisation sémantique : « Le dynamogramme antique est transmis dans une tension maximale, mais non polarisée (...) C'est seulement le contact avec l'époque qui produit la polarisation. Celle-ci peut conduire à un renversement radical (inversion) du sens antique premier »⁸.
- 3 À la pesanteur mélancolique des non-Olympiens sur les sarcophages antiques, vient donc s'opposer une polarité inverse qui voit dans la matière, le corps, l'existence terrestre, le lieu possible d'une ascension, cette fois intérieure⁹. Loin de constituer un obstacle à la rencontre divine, la Renaissance conçoit le corps humain comme la manifestation suprême d'un dieu choisissant de s'y incarner. Aux XV^e et XVI^e siècle, la focalisation iconographique sur des scènes mettant en valeur l'humanité du Christ, soulignant ses caractéristiques sexuelles ou le présentant dans des activités naturelles (sommeil)¹⁰, permet l'élaboration d'un langage où l'existence physique revêt une portée spirituelle. Leo Steinberg a montré combien la sexualisation de la figure christique était à la fois signe de son abaissement dans le règne humain, mais aussi, par ses multiples mises en œuvre (circoncision, attouchement, érection), des modalités signifiantes décrivant par le biais du corps des prérogatives divines (résurrection)¹¹. L'accès au supra-naturel semble

alors opérer selon les modalités de l'existence naturelle, Dieu habite les corps et s'y manifeste selon les lois qui les gouvernent. Parmi ces lois, le désir sexuel et l'union charnelle, parce qu'ils offrent à l'être humain le prototype d'une expérience intense de rencontre avec l'autre, constituent une métaphore privilégiée de l'extase mystique.

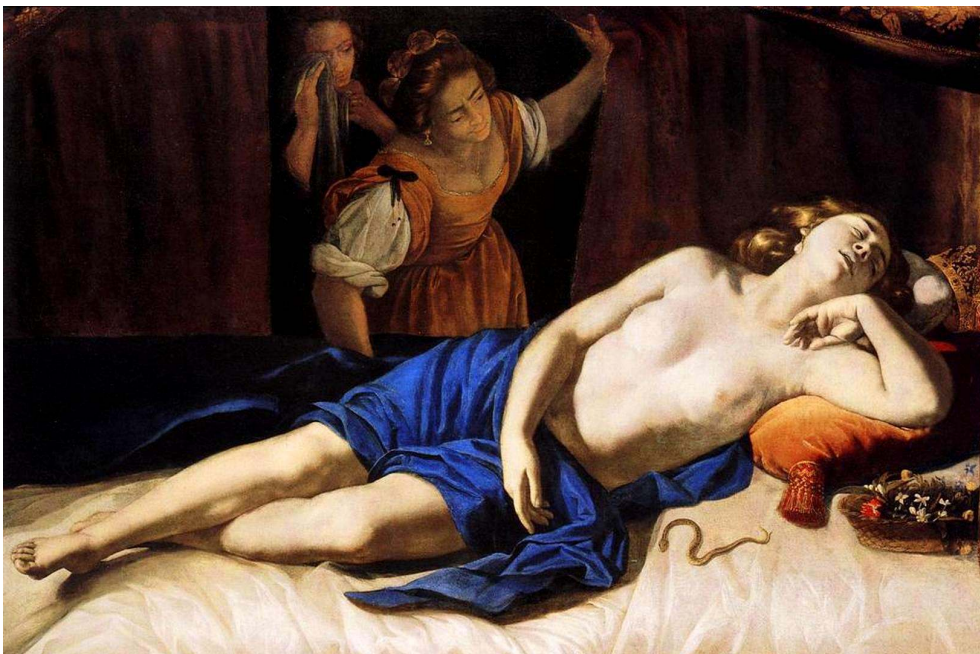
- 4 Dans cette perspective, nous analyserons la survivance de la *Pathosformel* dans deux « Morts de Cléopâtre » peints par Artemisia Gentileschi (1593-1653). Dévolue au ^{XVI^e} siècle à la métaphore du « réveil » spirituel, la belle endormie apparaît dans une scène funeste : le suicide de la reine égyptienne après sa défaite à la bataille d'Actium et la perte de son amant Marc Antoine. C'est dans cette résurgence et le déplacement qu'elle opère quant au prototype que repose le caractère profondément original des interprétations d'Artemisia Gentileschi.
- 5 Quelques observations liminales peuvent éclairer la portée novatrice de ces œuvres. Tout d'abord, l'artiste ne montre jamais le moment décisif du suicide. Dans la version de 1611¹² (Fig. 2), le serpent fermement enroulé autour du poignet apparaît comme un motif ornemental. L'œuvre de 1633¹³ (Fig. 3) semble, quant à elle, animée par un paradoxe : bien que la lividité de la reine et la liberté du serpent suggèrent que le suicide a déjà eu lieu, le corps de Cléopâtre ne présente aucune morsure. L'artiste exclut toute violence pour privilégier un érotisme latent, puisant ses sources visuelles dans la peinture du ^{XVI^e} siècle. Si Artemisia reprend explicitement la formule gestuelle de l'Ariane du Vatican, elle opère néanmoins des modifications significatives en situant la figure dans un intérieur feutré et exacerbe la nudité du corps, faisant ainsi dialoguer le prototype antique avec la tradition érotique vénitienne. Enfin, en répartissant les gestes des bras entre ses deux « Morts de Cléopâtre » l'artiste s'éloigne du canon monumental de la statue au profit d'une présence humaine et incarnée. De son rejet de la veine sensuelle des femmes fortes aux influences exercées par la mystique baroque nous verrons ainsi comment Artemisia rompt avec les injonctions d'une spiritualité rigoriste prêchant la soustraction à la matière. La survivance de la belle endormie et la réinterprétation du nu vénitien à l'aune de la peinture du Caravage font de la « Mort de Cléopâtre » par Artemisia Gentileschi une scène de réhabilitation de l'extase dans la chair.

Fig. 2



Artemisia Gentileschi, Mort de Cléopâtre, 1611-1612, huile sur toile, 118 x 181 cm, Collection Gerolamo Etro, Milan.

Fig. 3



Artemisia Gentileschi, Mort de Cléopâtre, 1633, huile sur toile, 117 x 175 cm, Rome, Collection particulière.

La *Mort de Cléopâtre* : une progressive érotisation du Moyen-Âge au XVII^e siècle

La tradition des femmes fortes

- 6 L'essor iconographique de la *Mort de Cléopâtre* s'inscrit dans le phénomène des « femmes fortes »¹⁴, initié au Moyen Âge par les premières éditions imprimées du *De Claris Mulieribus* de Boccace en 1374 et 1401¹⁵. Les galeries de femmes illustres constituent un phénomène emblématique du XVI^e et du XVII^e siècle¹⁶. Ces ouvrages, présentant de courtes biographies d'héroïnes exemplaires, visaient à promouvoir auprès d'un lectorat féminin les vertus dévolues à leur sexe¹⁷. Le terme « galerie », issu de l'architecture, évoque l'uniformisation de ces figures féminines, en dépit de leur appartenance à des aires culturelles et géographiques différentes. Ce genre trouva son expression visuelle dans l'aménagement d'espaces dédiés à l'exhibition de portraits d'héroïnes, où la standardisation iconographique reproduit l'uniformisation des galeries littéraires¹⁸. Les stratégies d'uniformisation peuvent varier d'un artiste à un autre, l'objectif étant de limiter les caractéristiques individuelles au profit d'une unité symbolique¹⁹. Elles contribuèrent à associer durablement dans les mentalités collectives certaines figures païennes et chrétiennes, forgeant ainsi des entités archétypiques réunies autour d'une caractéristique commune.

Fig. 4



Cesare Dandini, *Lucretia*, 1650-55, huile sur toile, collection privée.

Fig. 5



Cesare Dandini, Cléopâtre, 1650, huile sur toile, collection privée.

Érotisation en contexte post-tridentin

- 7 Néanmoins, dès le XVI^e siècle cette veine iconographique s'éloigne de ses sources médiévales. Si la galerie littéraire didactique s'adresse à un lectorat féminin, la galerie de peinture, s'exhibant à un œil masculin, emprunte une voie plus sensuelle.
- 8 À Florence, où Artemisia Gentileschi réside de 1613 à 1620, les artistes manifestent une tendance mondaine dans ces portraits de femmes. La puissance de l'image se focalise notamment sur la richesse des tissus dans une stratégie ornementale fonctionnant comme écrin et intensifiant l'érotisation des corps²⁰. Les œuvres de Cesare Dandini, représentant Lucrece (Fig. 4) et Cléopâtre (Fig. 5) témoignent de cette uniformisation où la valeur exemplaire de l'héroïne se trouve éclipsée par la description minutieuse des étoffes. À cette féminité florentine resplendissante, répond une variation plus funeste²¹ où le thème est un prétexte au déploiement d'une esthétique de la beauté souffrante dont la charge sensuelle évacue toute signification morale. Ces œuvres focalisent l'attention du spectateur sur l'expressivité douloureuse de l'héroïne, présentée de face et isolée sur un fond sombre. C'est la stratégie adoptée par Francesco Furini pour élaborer des affinités visuelles entre sainte Agathe (Fig. 6), Artémise (Fig. 7) et Cléopâtre (Fig. 8). L'artiste met en valeur la douceur éclatante des chairs qu'une draperie glissant négligemment sur l'épaule vient révéler. Les figures inclinent le visage dans un mouvement mélancolique orientant l'attention sur la juxtaposition de l'instrument de douleur et de la poitrine exposée.

Fig. 6



Francesco Furini, sainte Agathe, c.1635-1645, huile sur toile, 64,2 x 53 cm, Walters Art Museum, Baltimore.

Fig. 7



Francesco Furini, Artemisia, 1645, huile sur toile, Palazzo Pitti, Florence.

Fig. 8



Francesco Furini, Cléopâtre, XVII^e siècle, huile sur toile, Musée des Beaux-Arts, Dijon.

© photo François Jay.

- 9 Ces quelques exemples illustrent combien l'iconographie de l'héroïsme féminin au XVII^e siècle privilégie les figures de contrition. Lucrèce, Cléopâtre, mais aussi de nombreuses martyres chrétiennes, se trouvent ainsi amalgamées dans des représentations fondées sur une acceptation passive de la mort. Les écarts que la veine iconographique opère au regard de la tradition littéraire constituent en réalité un véritable symptôme de la société post-tridentine. La Réforme a profondément fragilisé l'Église romaine et soulevé un sentiment accru de faute et de culpabilité. En cette période d'austérité et de rigueur, la femme polarise de nombreuses angoisses dont l'iconographie des femmes fortes constitue un témoignage éloquent²². En dépit de la signification politique de certaines héroïnes prisées au XV^e siècle, la société du XVII^e siècle n'envisage la vertu féminine que dans son rapport à une entité masculine, une exemplarité spéculaire que Noémie Hepp nomme « héroïsme lunaire »²³.
- 10 Conformément aux avancées du procès de civilisation, décrit par Norbert Elias²⁴, ce n'est pas l'usage de la force coercitive qui concourt à une *disciplinarisation* de la conduite féminine. Le succès du suicide féminin au XVII^e siècle témoigne d'une lutte pacifique où les rapports de domination s'expriment de manière privilégiée dans un registre symbolique. Dans cette vision de l'existence féminine, dont la valeur repose sur la capacité de la femme à intégrer sa propre subordination, la vertu centrale demeure le sacrifice de soi et son expression paradigmatique, le suicide. La femme se voit proposer un modèle comportemental fondé sur sa propre aptitude à se surveiller et se punir. Si l'on reconnaît désormais à l'héroïne l'usage de la force et de la violence, c'est donc uniquement dans un registre auto-répressif²⁵.

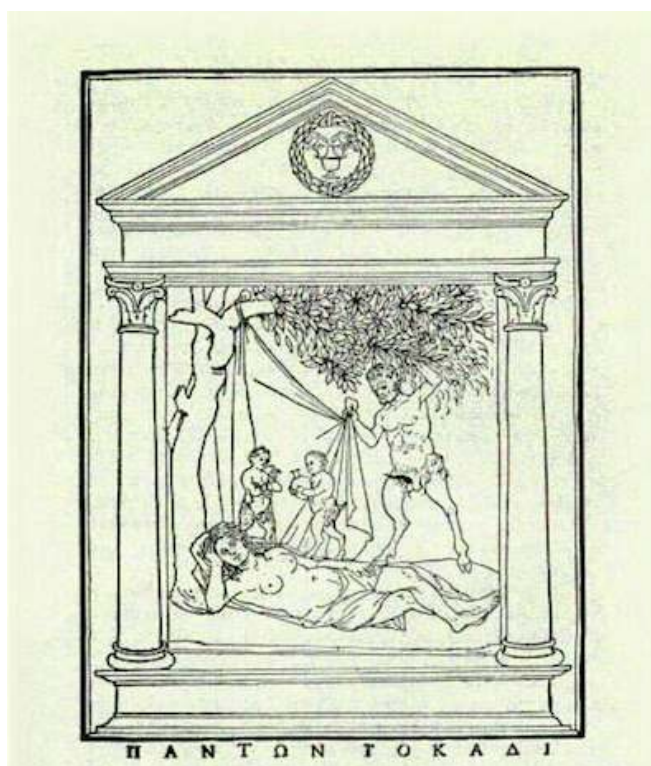
- 11 À cette fonction « pédagogique » du sacrifice féminin, se juxtapose une sensualité latente, absente de la littérature, mais dont l'érotisation du thème en peinture témoigne. En effet, la fascination que l'époque éprouve pour l'anéantissement physique de la femme révèle une attraction/répulsion que son corps, et plus précisément sa sexualité, suscite à l'égard des hommes²⁶. Les représentations de martyres et de suicides contribuent ainsi autant à encadrer les conduites qu'à offrir des espaces de réalisation fantasmatique où l'angoisse masculine trouve sa résolution dans l'exhibition du corps meurtri. En exposant des chairs à la fois érotisées et mortifiées, ces œuvres expriment le caractère anxiogène que la sexualité féminine revêt dans les mentalités collectives.
- 12 L'époque de la Contre-Réforme réprime la sexualité et valorise la chasteté et la pudeur²⁷. Les archives criminelles du XVI^e et XVII^e siècles attestent de cette violente répression sexuelle qui s'exerce alors en Europe. Les lois et la jurisprudence façonnent une vision péjorative de la chair, alimentée par le travail inquisiteur des confesseurs²⁸. En outre, dans un système où la question de la transmission du patrimoine est fondamentale, la sexualité féminine constitue un enjeu central de l'organisation sociale. La chair féminine, par ses attraits séducteurs et ses prérogatives biologiques, est chargée d'un potentiel subversif considérable que la société post-tridentine s'efforce de dompter.
- 13 Cette volonté de soustraction à la matière est sensible dans la spiritualité de l'époque. L'apparition des martyrologes réformés, cherchant à « combattre les catholiques sur leur terrain et en se servant de leurs propres armes », a suscité une radicalisation de l'Église catholique vis-à-vis de l'existence charnelle²⁹. Le pape Grégoire XIII confia ainsi au cardinal César Baronius le soin de réviser le *Martyrologe*, aboutissant à de nouvelles éditions en 1586 et 1589. Ce dernier fut également à l'initiative de la parution du premier tome des *Annales ecclésiastiques* en 1588, ouvrage se présentant comme une histoire exhaustive de la chrétienté et ayant pour effet immédiat de conférer au martyr une « couleur historique »³⁰. Cette ferveur autour des sacrifices des premiers chrétiens s'est traduite par un goût sadique pour les représentations insistant sur la cruauté des supplices comme en témoignent, par exemple, la parution en 1591 de l'ouvrage illustré *Traité des instruments de martyre* ou encore la commande, par Grégoire XIII, de trente-quatre fresques consacrées à des scènes de supplices dans l'église de Saint-Etienne-le-Rond. Cette polarisation sur la souffrance physique s'exprime de manière privilégiée dans une intensification des pratiques ascétiques à la fin du XVI^e et au début du XVII^e siècle³¹.
- 14 En parfait écho aux injonctions comportementales formulées dans les *Galleries de femmes fortes*, et à la faveur d'un amalgame ancestral entre la femme et le corps, cette spiritualité de l'anéantissement physique s'adressait particulièrement aux femmes. Au XVII^e siècle, l'idée que la femme est à l'homme ce que la chair est à l'esprit persiste durablement dans les mentalités³². Les théories sur le corps féminin, élaborées dès le Moyen-Âge, viennent alors épouser l'idée d'une exemplarité fondée sur le sacrifice et l'abnégation. Dans cette idéologie binaire, la spiritualité féminine se trouve profondément assujettie à l'expérience corporelle : l'accès à la rédemption ne se réalisera qu'au prix des souffrances de l'enfantement ou par une répression des appétits charnels dans la chasteté³³. Le XVII^e siècle raffine une idéologie fondée sur le profond paradoxe de la corporéité féminine, chemin et principal obstacle à la rencontre avec Dieu.
- 15 La *Mort de Cléopâtre* au temps d'Artemisia Gentileschi s'inscrit donc dans un phénomène littéraire et iconographique qui tend à priver toute héroïne d'individualité pour mieux dessiner les contours généraux de l'exemplarité féminine. La répression morale post-

tridentine a favorisé l'émergence d'une iconographie qui, sous couvert d'une visée édifiante, invitait à la jouissance que prodigue la « profanation de la beauté »³⁴. Le suicide féminin reposait ainsi principalement sur l'exhibition d'une femme nue s'abandonnant à la mortification, les artistes mettant leur style au service d'une double emphase sur l'érotisme et la souffrance³⁵. C'est donc le vocabulaire d'Eros et Thanatos qui dominait ces scènes, suscitant l'attraction psycho-sexuelle d'une élite masculine exprimant sa misogynie à travers des fantasmes de mise à mort³⁶.

L'invention d'Artemisia Gentileschi

- 16 Dans ces deux versions du thème, Artemisia opère une rupture radicale avec cette vogue iconographique et ce, en dépit d'une sensualité manifeste. À cet égard, la résurgence de la *Pathosformel* semble particulièrement significative. La survivance de cette formule gestuelle, que le XVI^e siècle avait consacré à la représentation du nu féminin, permet alors de mettre en lumière la question de l'*agentivité* dans l'art d'Artemisia³⁷. Reprise par Judith Butler³⁸, cette notion désigne la faculté individuelle de l'artiste à agir à l'intérieur d'un réseau de forces sociales en produisant notamment de nouvelles significations via la répétition de schémas iconographiques traditionnels. C'est cet écart que nous nous attacherons à décrire, en explicitant les associations symboliques sur lesquelles se fonde la survivance chez Artemisia. L'analyse morphologique pourra ainsi éclairer ce travail de polarisation du dynamogramme antique dans son actualisation au XVII^e siècle.

Fig. 9



Anonyme vénitien, gravure sur bois illustrant l'*Hypnerotomachia Poliphili* attribué à Francesco Colonna, 1499.

The Metropolitan Museum of Art, New York.

Fécondité et disponibilité psychique : les états transitoires

- 17 La formule gestuelle de l'Ariane endormie se situe au cœur d'un thème central de la culture humaniste : la nymphe endormie³⁹. Sa popularité doit beaucoup à l'*Hypnerotomachia Poliphili*, publié à Venise en 1499⁴⁰. L'une des plus célèbres gravures de l'ouvrage représente une nymphe alanguie observée par un satyre (Fig. 9). Le thème de la nymphe à la Renaissance a hérité d'une conception païenne qui voit dans la belle endormie une symbolique de fertilité du corps et de l'esprit. À cet égard, soulignons l'inscription « Panton Tokadi » sur la gravure, désignant la figure comme le « parent de toutes choses »⁴¹. L'érotisme de la nymphe, auquel participe autant sa passivité que sa nudité, doit alors être entendu dans un registre métaphorique. L'attitude du satyre permet notamment de souligner l'étroite imbrication que la gravure opère entre la sexualité, la nature et la création. Si la créature semble séduite par la nymphe, comme l'indique son caractère ithyphallique, elle agit néanmoins avec respect et déférence. Ses gestes communiquent ainsi un paradoxe : de la main droite le satyre dévoile le corps pour mieux l'admirer, de l'autre il saisit une branche pour le protéger des rayons du soleil⁴². Ce « parent de toutes choses » n'est alors pas la nymphe elle-même, mais bien ce que son corps, sa beauté, créent dans l'intervalle du regard : ce désir originel, Eros, principe générateur primordial.
- 18 Artemisia Gentileschi est l'unique artiste à mobiliser l'agencement développé dans la gravure pour représenter un suicide de Cléopâtre. Dans sa version de 1633, l'une des servantes soulève ainsi un épais rideau de velours en penchant son visage au-dessus de la dépouille. Le retour de cette mise en scène inscrit la servante dans une tradition de personnages masculins faisant figure de relais de la position du spectateur, contemplant avec stupéfaction ou envie, la vision prodigieuse d'une beauté assoupie. Le thème de la belle endormie à la Renaissance reposait sur le paradoxe du sommeil : exhibition d'un corps-offrande attisant le désir et frustration suscitée par l'absence de la belle, reculée dans le lieu du rêve. Ce paradoxe a fait de la belle endormie une figure privilégiée de l'inspiration artistique au XVI^e siècle⁴³. Dans les jardins où se réunissaient les académies, le motif apparaît sous la forme de sculptures⁴⁴. Ces figures, absorbées dans l'intensité du *furor* platonicien, invitaient ainsi le poète à plonger dans sa propre intériorité pour reconstituer en vers les traces du désir que la beauté y avait imprimés. On comprend dès lors que la nymphe endormie dépasse la satisfaction voyeuriste d'un corps exhibé : elle est une évocation du rôle créateur et fécond de la beauté dans sa capacité à éveiller le désir. L'érotisme et le sommeil, dans la tradition humaniste, constituent des métaphores qui révèlent une « naturalisation » du rapport de l'homme au divin.
- 19 Il existe une abondante littérature affirmant que l'imagerie du sommeil, expérience de perte de la raison, constituait pour un spectateur de la Renaissance une évocation directe de l'inspiration platonicienne⁴⁵. Cette théorie n'était pas étrangère à Artemisia dont la parfaite intégration dans les cercles érudits florentins a été récemment documentée⁴⁶. Jesse Locker a en effet montré combien l'artiste fréquentait assidument ces « académies » dans lesquelles des intellectuels du XVII^e siècle perpétuaient la philosophie néoplatonicienne de Marsile Ficin. Ficin a durablement associé dans les mentalités européennes renaissantes la perte de conscience et la théorie de l'inspiration. Dans la *Theologia Platonica*, il développa le concept de « vacance de l'âme », un état de disponibilité spirituelle auquel l'homme parvient, notamment, dans le sommeil. L'âme du dormeur

s'enfonçant dans la matière physique accèderait ainsi à un principe supérieur lui permettant d'atteindre l'inspiration divine, prophétique, poétique : « lorsque le corps est dompté, assoupi et à demi-mort, sa vision est bien plus claire, son activité bien plus remarquable [...]. C'est là qu'apparaît combien est grande sa parenté avec Dieu [...], chaque fois qu'elle se replie sur elle-même, elle participe aux mystères célestes et à la providence divine »⁴⁷.

Fig. 10



Artemisia Gentileschi, Esther devant Assuérus, 1630, huile sur toile, 208,3 x 273,7 cm.
The Metropolitan Museum of Art, New York.

- 20 Si le sommeil constitue pour Ficin la disposition la plus favorable au rapt mystique, il cite également, en seconde position, l'évanouissement⁴⁸. Il n'est guère étonnant que la réception des textes de Ficin coïncide étroitement avec l'apogée de l'iconographie d'Esther dans la peinture italienne⁴⁹. Dans le récit biblique, l'épisode de l'évanouissement d'Esther constitue le moment décisif où, sous le coup d'une intervention divine, la colère du roi Assuérus se change en amour et compassion à l'égard de sa femme⁵⁰. L'évanouissement devient le paradigme d'une intervention rédemptrice permettant au peuple d'Esther d'échapper à la mort. Artemisia peint la scène en 1630 (Fig. 10). Le traitement du visage entretient une réelle proximité avec celui de la Cléopâtre de 1633⁵¹. L'artiste a imprimé aux deux visages un violent raccourci, mettant en évidence la gorge lourde et gonflée, le teint blafard, les lèvres bleues, la face partiellement plongée dans l'ombre et les yeux mi-clos d'où le spectateur peut distinguer une pupille fébrile glissant sous la paupière.
- 21 Cette analogie des figures de Cléopâtre et d'Esther, ainsi que la résurgence de la *Pathosformel* dans la version de 1633, donnent à voir cette fertilité particulière que confère le repli de l'être en soi, l'absorbement dans la matière corporelle. En ne représentant pas

la blessure, Artemisia suggère que c'est le puissant faisceau lumineux qui plonge la reine dans la torpeur. La source demeure hors cadre et éclaire le corps allongé sous un dais, défiant ainsi toute vraisemblance. Les deux figures secondaires apparaissent alors comme les témoins d'un événement que le vocabulaire du XVII^e siècle aurait qualifié de *Maraviglioso*.

L'accomplissement naturel du surnaturel : métaphore de la lumière

- 22 Les deux versions de la *Mort de Cléopâtre* par Artemisia usent du clair-obscur et du réalisme des manifestations corporelles pour accentuer le repli des figures dans leur intériorité⁵². Ce lien privilégié entre l'absorbement et le rôle *effractant*⁵³ de la lumière trouve ses premières élaborations dans l'art du Caravage⁵⁴.

Fig. 11



Caravage, L'extase de saint François, 1597, huile sur toile, 92,5 x 128,5 cm.

Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut.

- 23 Dans le *saint François* de 1597 (Fig. 11), Caravage innove radicalement dans l'iconographie de la stigmatisation en représentant le saint allongé et en substituant un rai de lumière à la figure traditionnelle du séraphin. Pamela Askew a montré combien la figure, les yeux clos et explorant du doigt les contours de sa plaie, permettait d'appréhender la stigmatisation comme intériorisée par le saint⁵⁵. Les frontières de l'expérience mystique s'y trouvent ainsi repensées, conformément au récit qu'en avait fait saint François de Sales : « [...] elle fit réellement en la chair les plaies extérieures du crucifix que l'amour avait imprimé intérieurement dans l'âme »⁵⁶. Caravage repense l'expérience spirituelle, le corps devenant le lieu d'inscription d'une intensité psychique. À une conception de l'extase fondée sur une idée de soustraction à la matière, d'un mouvement *ex-movere* projetant le sujet hors de lui-même, vient donc s'opposer l'idée d'un accomplissement

naturel du surnaturel. Giovanni Careri a explicité cette naturalisation de l'expérience divine, interprétant la focalisation du tableau sur la plaie comme une figuration de l'ouverture par laquelle l'esprit entre dans la chair et qui a son modèle dans l'Annonciation⁵⁷. La forme concave de la tunique au niveau du bassin de saint François présenterait cette évocation matricielle, conçue comme un corps textile empruntant à l'anatomie féminine son pouvoir réceptif et fécond.

- 24 Chez Caravage, la venue de Dieu dans le monde visible s'opère selon les lois naturelles du corps. La question de l'érotisme et de la symbolique sexuelle occupe dès lors une place privilégiée dans son art. Dans la *Madeleine* de la collection Doria (Fig. 12), le repli de la figure sur elle-même est l'indice de sa réceptivité aux forces extérieures. Une énigmatique lumière semble venir se loger dans son corps-réceptacle, comme l'indiquent la position des bras formant un arc autour de l'abdomen et le motif du vase brocardé sur le bas de la robe. À la faveur d'un large drapé ocre entourant la figure et reprenant le coloris des onguents, Caravage associe visuellement Madeleine au vase déposé à ses pieds. Le regard aboutit à un nœud rouge sur le ventre de la sainte, terme d'un parcours visuel par lequel Caravage amène le spectateur à reconnaître le lieu réel de la rencontre avec Dieu, par analogie avec la maternité. Cette symbolique, fondée sur les propriétés biologiques de la femme et trouvant sa traduction théologique dans l'incarnation du Christ dans le corps d'une vierge, souligne combien, au-delà de l'affirmation selon laquelle il y a de l'érotique dans la mystique, « c'est bien plutôt l'union sexuelle qui a déjà un sens qui la dépasse »⁵⁸.

Fig. 12



Caravage, *Madeleine*, huile sur toile, c.1595, huile sur toile, 122,5 x 98,5 cm.
Galerie Doria-Pamphilj, Rome.

- 25 Cet érotisme, qui transcende la sexualité humaine pour s'élever à une symbolique religieuse, est particulièrement manifeste dans la première version de la *Mort de Cléopâtre* par Artemisia (Fig. 2). Dans un espace confiné, le corps s'offre à une intense lumière. L'artiste ne représente pas de morsure et la parfaite maîtrise du reptile, fermement maintenu, ne plaide pas en faveur d'un suicide imminent. L'héroïne semble interagir avec une force invisible, ses yeux lascivement ouverts sont dirigés vers l'extérieur du cadre. Dans une attitude paradoxale combinant tension et immobilité, Cléopâtre cambre les reins et expose sa poitrine tout en relevant légèrement les cuisses. L'articulation brutale entre le buste et les membres inférieurs de la figure accentue l'angle pelvien que souligne la bordure du drapé écarlate sur lequel elle est assise.
- 26 La résurgence de la *Pathosformel* ravive ainsi à la mémoire du spectateur le souvenir de la hiérogamie antique, et en particulier la figure de Danaé. Fécondée par Zeus métamorphosé en pluie d'or, Danaé est traditionnellement représentée nue offrant son corps. Afin de maintenir la symbolique sexuelle du récit, les artistes ont souvent opté pour la mise en valeur du giron de la figure. C'est d'ailleurs ce que fait Artemisia lorsqu'elle réalise, en 1612, la *Danaé* conservée à Cleveland (Fig. 13) dans une position parfaitement analogue à celle de la *Mort de Cléopâtre* réalisé la même année. La fécondité de la matrice féminine est suggérée par le triangle pelvien où s'amoncellent les pièces d'or. Son corps nu, surplombé de tentures, évoque la scénographie érotique vénitienne. La Danaé de 1612 reprend notamment le motif de la servante vénale cherchant à récupérer l'or dans un pan de son vêtement tel qu'il fut développé par Titien et son atelier à partir de 1550. Artemisia s'inspire également des jeux chromatiques du Titien en disposant le corps dans un contraste de drapés blancs et écarlates, suggérant ainsi l'affleurement sanguin sous la peau⁵⁹. Les similitudes avec la Cléopâtre de 1612 sont frappantes : regard langoureux dirigé vers l'extérieur du cadre, joues empourprées et basculement de la tête vers l'arrière. L'énergie de la pose et la vitalité des carnations semblent ainsi parfaitement incompatibles avec la léthargie de la mort ou le désespoir solitaire du suicide.

Fig. 13



Artemisia Gentileschi, Danaé, 1612, huile sur toile, 40 x 52 cm.
Saint Louis Museum of Art, Saint Louis.

Une rhétorique textile

- 27 L'ambiguïté de l'attitude de Cléopâtre peut être explicitée par d'autres indices visuels, notamment les jeux de drapés qui constituent l'ensemble du décor. Comme chez le Caravage, les mouvements des drapés jouent un rôle « intensif »⁶⁰ et permettent de s'adresser directement au spectateur. Ces derniers contrecarraient ainsi le mutisme des figures absorbées en elles-mêmes⁶¹. Dans la *Cléopâtre* de 1612, la symbolique de fertilité de la *Pathosformel* est redoublée par un large pan de tissu en forme de V rappelant la disposition du corps. À cet égard, la récupération de ce motif figural dans une scène d'Annonciation par Orazio Gentileschi en 1623 (Fig. 14) semble significative. Tandis que la Vierge rabat sur elle son ample manteau bleu, dans une attitude associant l'acceptation à l'intériorisation, le doigt de l'ange pointé vers le ciel invite le regard à suivre les ondulations matricielles d'un immense drapé suspendu au-dessus des figures. La courbe se précise avec netteté dans le registre supérieur, renforcée par une intensification chromatique passant d'une tonalité douce et orangée à un rouge écarlate. Le drapé offre ainsi une image métaphorique du mouvement de pénétration et de réception de l'esprit dans la chair.

Fig. 14



Orazio Gentileschi, Annonciation, 1623, huile sur toile, 286 x 193 cm.
Galleria Sabauda, Turin.

- 28 À cette onde suspendue au-dessus de Cléopâtre, répond le mouvement inverse que le drapé opère de manière énigmatique à l'extrémité droite de la scène, laissant apparaître un espace obscur. Les tissus, dont la couleur écarlate évoque une intériorité organique, nous donnent à voir ces mouvements d'ouverture et de réception auxquels la figure semble soumise. Le décor devient *corps* quand, par leurs ondulations et leurs soulèvements, les drapés décrivent au spectateur ce que les frontières physiques soustraient habituellement au regard.

La divinité païenne de Cléopâtre

- 29 Dans sa première version, Artemisia donne à la reine antique une dignité et une individualité que lui refusait la veine des « femmes fortes ». Mary Garrard fut la première à y reconnaître l'évocation d'une autre tradition, religieuse, qui entourait la figure égyptienne. En effet, de son vivant la reine était considérée comme une personnification de la déesse Isis. Cette affiliation symbolique était bien connue au XVII^e siècle et mentionnée à plusieurs reprises chez Plutarque⁶². Shakespeare lui-même développa cette identification, comparant notamment la fertilité de la reine-déesse à celle du Nil⁶³. La veine des « femmes fortes » a sciemment occulté cet aspect du personnage qui, par ses prérogatives divines, conférait à Cléopâtre un statut exceptionnel peu propice à l'uniformisation. Dans la version de 1612, le motif ornemental du serpent enroulé autour du poignet s'inspire de l'iconographie antique de la déesse. Parce qu'il puise dans ses propres ressources biologiques pendant la mue, le serpent constituait un symbole

privilegié de renaissance et d'auto-génération durant l'Antiquité⁶⁴. De nombreuses œuvres découvertes au XVI^e siècle présentent ainsi cet attribut ancestral de la déesse (Fig. 15).

Fig. 15



Fresque de Pompéi, VIII, 7, 28, Temple d'Isis, Isis accueillant Io, Naples, Musée archéologique.

© <https://www.naples-campanie.com/>

- 30 La résurgence de la *Pathosformel* dans la version de 1612 doit alors être entendue comme l'évocation des pouvoirs supra-naturels de la chair, Mary Garrard parle ainsi d'une « transition mystique ». Au moment pourtant décisif du trépas, Artemisia nous montre un corps victorieux dont la beauté et la fécondité transcendent la douleur, loin des représentations contemporaines où Cléopâtre est réduite à un objet de délectation sadique. En puisant dans ses origines païennes, Artemisia redonne à Cléopâtre son individualité. Inspirée par l'art du Caravage, l'artiste nous présente une divinité assumant une forme humaine et ordinaire. L'érotisme est au service d'une symbolique complexe qui voit dans les propriétés sexuelles du corps féminin la métaphore d'une expérience spirituelle. À ce titre, soulignons que le style naturaliste d'Artemisia n'opère pas selon les critères traditionnels d'un nu offert au regard comme objet. Les traits ostensiblement individualisés du visage, la texture à la fois tendre et flasque des chairs, témoignent du recours à un modèle vivant et contrastent vivement avec le canon anatomique de l'Ariane antique. Dans l'instant de la rencontre, le corps de Cléopâtre s'abandonne, la pesanteur de son sein droit vient ainsi contredire la symétrie du corps et la gravité fait subir au visage une légère distorsion. Artemisia récupère la tradition renaissante du nu, mais elle substitue à l'idéalisation et à la désincarnation un naturalisme conférant à la figure une présence tangible et émouvante.

L'expérience mystique au XVII^e siècle

- 31 Pour saisir les enjeux de cette polarisation, il est dès lors nécessaire d'interroger les phénomènes contemporains susceptibles d'alimenter cette vision glorifiée de la chair féminine. À cet égard, le développement de la mystique baroque constitue un terrain d'élaboration privilégié d'un corps féminin qui, loin de se soumettre à l'austérité de la Contre-Réforme, se présente comme lieu de la rencontre spirituelle et support de son inscription.

Un théâtre corporel

- 32 Dès la fin du XVI^e siècle, les expériences mystiques suscitent l'austérité des autorités ecclésiastiques. Le caractère intime, corporel, de ces phénomènes contrecarrait les aspirations post-tridentines d'une spiritualité fondée sur des figures d'intercesseurs.
- 33 Sainte Thérèse d'Avila offre probablement l'exemple le plus éloquent de cette spiritualité dissidente qu'a constituée la mystique féminine baroque. Si l'extase fait étymologiquement référence à une force déportant le sujet hors de lui-même, la sainte vit la rencontre avec l'Autre sur une modalité ouvertement sensuelle : « certaine que le Seigneur était au-dedans de moi ⁶⁵ ». Dans l'exaltation, la mystique ne se soustrait pas à la matière physique, elle s'y abîme, s'y fond et s'annule, ne subsistant que dans un état d'abandon absolu, une exquise passivité : « (...) on ne fait que jouir sans savoir ce dont on jouit ⁶⁶ ». Expérience paradoxale de délectation et de douleur, l'extase situe la rencontre au cœur de la matière organique : « Cette souffrance n'est pas corporelle, mais spirituelle : et pourtant, le corps n'est pas sans y participer un peu, et même beaucoup... ⁶⁷ ». Dans l'expérience ultime de la septième demeure, Thérèse expérimente une plénitude ininterrompue, son âme est fécondée par la lumière de Dieu. La sainte évoque ainsi une nuit d'amour éternelle où s'accomplit l'identification complète à l'objet du désir, lorsque *Je s'annule et se laisse conquérir par l'Autre*. Dans le *Château Intérieur*, elle décrit une architecture complexe où le corps est composé de plusieurs demeures, représentant les couches de l'âme imbriquées les unes dans les autres⁶⁸. C'est au plus profond, dans les confins de l'âme, que la présence de Dieu vient s'imprimer. La mystique de sainte Thérèse d'Avila invite alors l'être à un total repli sur lui-même, un enfoncement dans sa propre matière organique et spirituelle, pour parvenir à cette sphère reculée où sera accueillie la présence divine.
- 34 Au cœur d'une époque où le mépris du monde s'intériorise et où la spiritualité se « psychologise »⁶⁹, la mystique vit et dit son expérience par le corps. Michel de Certeau écrit ainsi que le mystique « (...) somatise. Il interprète la musique du sens avec le répertoire corporel⁷⁰ ». Il déporte ainsi ce qu'il vit « vers un langage du corps [...] ⁷¹ ». Cette conception de la chair comme lieu de l'inscription du Seigneur se fonde sur le récit inaugural de l'Annonciation où le caractère ineffable, impalpable et inaccessible de Dieu, se fera dicible et visible grâce au mystère de l'incarnation.

Parole controversée et preuves dévoilées

- 35 La fin du XVI^e et le début du XVII^e constituent « l'invasion mystique » et s'accompagnent de nombreuses controverses au sujet de la parole des femmes⁷². L'authenticité de leurs

expériences était questionnée, parfois sévèrement mise à l'épreuve. Symptomatique de cette suspicion, les procès de canonisation sont supervisés dès 1588 par l'imposant appareil juridico-théologique de la Congrégation des Rites⁷³. Les mystiques font alors l'objet d'une enquête approfondie, impliquant interrogatoires et examens corporels. Ce soupçon autour du discours mystique constitue l'une des expressions privilégiées de la méfiance que suscite alors la femme⁷⁴. La mise à l'épreuve de la parole des mystiques n'est d'ailleurs pas sans rappeler celle de la sorcière, ou encore, de la femme violée, comme en témoignent les archives du procès d'Artemisia Gentileschi⁷⁵.

- 36 Parce que la parole d'une femme est une parole suspecte, un rôle prédominant est ainsi accordé aux témoignages de l'entourage. Dans le cas de la mystique, ce sont des nonnes appartenant au même couvent qui viennent attester la réalité des propos rapportés. L'exemple d'Orsola Benincasa (1550-1618) et celui d'Alfonsina Rispola (1553-1611) semblent dignes d'être mentionnés de par leur origine napolitaine et leur retentissement public⁷⁶. On peut raisonnablement supposer qu'Artemisia Gentileschi, installée à Naples dès 1629 et y demeurant jusqu'à la fin de sa vie, avait connaissance de ces affaires. Ces figures illustrent deux issues opposées du procès de canonisation : tandis que l'authenticité des expériences d'Orsola fut reconnue, grâce à l'appui de ses consœurs, Alfonsina Rispola se vit largement discréditée par les moniales de Santa Maria della Concezione où elle résidait⁷⁷. C'est sur les déclarations des témoins oculaires que reposent la validation de l'expérience mystique par les autorités et sa reconnaissance aux yeux de la communauté⁷⁸. Lorsqu'Artemisia réalise sa seconde Cléopâtre, à Naples en 1633, ces débats sont encore d'actualité. C'est peut-être dans ce contexte que nous pourrions expliquer la résurgence du motif de l'*Hypnerotomachia*, les deux servantes soulevant le rideau incarneraient les « témoins » de l'extase mystique, crédibilisant ainsi l'authenticité de l'expérience auprès du spectateur.
- 37 Cette imbrication entre l'œil, la preuve et la croyance fait du corps de la mystique un témoignage et un support de dévotion. En 1612, date de réalisation de la première version, Artemisia est à Florence où émerge un culte autour de sainte Maria Maddelena di Pazzi, réputée de son vivant pour ses expériences extatiques. Sous l'essor des nonnes du couvent carmélite où elle passa une grande partie de son existence, Maria Maddelena devint l'objet d'une dévotion populaire dès sa mort en 1607. Clare Copeland a récemment montré combien cet engouement s'était développé autour des reliques et du corps de la sainte béatifiée en 1626⁷⁹. Un artiste contemporain d'Artemisia, Francesco Curradi, témoigna notamment de ses miraculeux pouvoirs, racontant comment sa propre mère fut guérie de douleurs chroniques⁸⁰.
- 38 Situé dans la position du voyeur, le spectateur des deux versions de la *Mort de Cléopâtre* prend alors valeur de témoin d'un instant « décisif », celui de la rencontre avec l'Autre. La *Pathosformel* y clame les ressources d'un corps glorieux, réceptacle et berceau. Loin des fantasmes de purification des affects et des désirs nourris par l'Église post-tridentine, les tableaux d'Artemisia donnent corps à une spiritualité dissidente exigeant une participation active des chairs. Dès lors, la *Pathosformel*, au-delà de sa puissance transitive, constitue également une « image d'image » selon les mots de Bertrand Prévost⁸¹. À la peinture rhétorique de la Contre-Réforme, fondée sur l'adresse explicite au spectateur, vient ainsi répondre une peinture absorbée où le spectateur est invité à s'immerger dans l'œuvre de manière analogue à l'immersion de la figure dans sa propre matière. À ce titre, les caractéristiques stylistiques – réalisme, clair-obscur, figurabilité des drapés – constituent des modalités de reconfiguration privilégiée de la *Pathosformel*⁸². Cette analyse

met ainsi en valeur la nécessité de soulever simultanément les problématiques formelles, les enjeux iconologiques et les ressorts historiques de l'actualisation de la formule gestuelle. Elle souligne également combien la question de la survivance et de la migration de la *Pathosformel* intéresse la thématique du genre dans les œuvres. Chez Artemisia Gentileschi, l'inversion énergétique de la *Pathosformel* constitue l'opérateur privilégié de l'agentivité, cette « puissance d'agir » où l'artiste interpelle l'œil par une représentation qui court-circuite celle du pouvoir dominant⁸³.

NOTES

1. L'identification à Ariane date du XIX^e siècle, voir Leonard BARKAN, « The Beholder's Tale: Ancient Sculpture, Renaissance Narratives », *Representations*, n°44, 1993, p. 157.
2. Aby WARBURG, *Atlas Mnémosyne*, Paris, L'Écarquillé, 2012.
3. *Ibid.*, planche 4, p. 76.
4. Aby WARBURG, *Le « Déjeuner sur l'herbe » de Manet. La fonction préfiguratrice des divinités élémentaires païennes pour l'évolution du sentiment moderne de la nature* (1929), trad. française par S. Zilberfarb dans *Miroirs de Faille. À Rome avec Giordano Bruno et Edouard Manet 1928-1929*, éd. M. Ghelardi, Dijon/Paris, Les Presses du Réel/L'Écarquillé, 2011, p. 132.
5. Sheila MCNALLY, « Ariadne and Others: Images of Sleep in Greek and Early Roman Art », *CA*, vol. 4, n°2, 1985, p. 166-170 et 177-191.
6. Andrea PINOTTI, « Archéologie des images et logique rétrospective », *Images Re-vues* [En ligne], Hors-série 4 | 2013, document 16, mis en ligne le 30 janvier 2013, consulté le 27 décembre 2018. URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/3043> : « [...] le modèle en tant que Vorbild se caractérise plus par son absence que par sa présence. Il en résulte que le prototype antique n'est pas moins construit que reconstitué. Selon un mouvement de rétroaction, le Vorbild se révèle en même temps Nachbild : le proto-type comme pré-type, comme pré-image, se présente aussi comme une post-image, instituée a posteriori par l'artiste moderne ».
7. Warburg évoque la « Physique de l'engramme : ce qu'on appelle le 'symbole' remplit alors la fonction d'un transformateur (+ ou -) énergétique [...] », dans A. WARBURG, *Mnémosyne*, *op. cit.*, p. 33.
8. Aby WARBURG, *Allgemeine Ideen*, Carnet 1927, p. 20 cité dans Ernst GOMBRICH, *Aby Warburg. Une biographie intellectuelle*, Paris, Klincksieck, 2015, p. 235.
9. Warburg analyse le « narcissisme comme critère de formation du style » dans le *Déjeuner sur l'herbe*, décrivant un homme « intérieurement redressé », dans Aby WARBURG, « *Miroirs de faille* », *op. cit.*, p. 133.
10. Millard MEISS, « Sleep in Venice. Ancient Myths and Renaissance Proclivities », dans *The Painter's Choice. Problems in the Interpretation of Renaissance Art*, New York, Harper & Row, 1976, p. 212-241.
11. Leo STEINBERG, *La Sexualité du Christ dans l'art de la Renaissance et son refoulement moderne*, Paris, Gallimard, 1987.
12. Keith CHRISTIANSEN, Judith MANN (dir.), *Orazio and Artemisia Gentileschi*, Catalogue de l'exposition. Rome (Palazzo di Venezia), New York/Yale, Metropolitan Museum of Art, Yale University Press, 2001, p. 302.
13. *Ibid.*, p. 404.

14. Céline RICHARD JAMET, « Cléopâtre, femme forte ou femme fatale ? Une place équivoque dans les galeries de femmes fortes aux XVI^e et XVII^e siècles », dans Claude RITSCHARD et Allison MOREHEAD (dir.), *Cléopâtre dans le miroir de l'art occidental*, Catalogue de l'exposition. Genève (Musée Rath), Milan, Ed. 5 continents, 2004, p. 37-52.
15. Sur la notice consacrée à Cléopâtre voir BOCCACIO, *De claris mulieribus*, LXXXVIII.
16. Catherine PASCAL, « La tradition des Femmes illustres au XVI^e et XVII^e siècle », *Bulletin de l'Association d'Étude sur l'Humanisme, la Réforme et la Renaissance*, n°54, 2002, p. 169-176.
17. Colette H. WINN, « La Dignitas mulieris dans la littérature didactique féminine (XV^e-XVII^e siècle). Les enjeux idéologiques d'une appropriation », *Études littéraires*, vol. 27, n°2, 1994, p. 11-14.
18. Céline RICHARD JAMET, « Cléopâtre, femme forte ou femme fatale ? », *op. cit.*, p. 37-52.
19. Marie-Félicie PEREZ et Bruno SAUNIER, « Une série des femmes illustres ou femmes fortes par Guy François (1578?-1650) », *In Situ*, 10 / 2009 [en ligne] URL : <https://journals.openedition.org/insitu/4514> ; Martine VASSELIN, « Histoires déformées, miroirs déformants : l'image artistique des héroïnes au XVII^e siècle », *Nouvelle Revue du seizième siècle*, 12/1, 1994, p. 37.
20. Sophie COETOUX, « Images de preuses à Florence au XVII^e siècle », *Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée*, t. 110, n°2, 1998, p. 742.
21. *Ibid.*, p. 743-745.
22. Jean DELUMEAU, *La Peur en Occident, XIV^e-XVIII^e siècles*, Paris, Fayard, 1978, p. 317-320.
23. Noémie HEPP, « La notion d'héroïne », dans Wolfgang LEINER (éd.), *Onze études sur l'image de la femme dans la littérature française du XVII^e siècle*, Tübingen, Ed. Tübingen, Gunter Narr Verlag, Paris Place, 1984, p. 16.
24. Norbert ELIAS, *La Civilisation des mœurs*, Paris, Calmann-Lévy, 1973.
25. Sara MATTHEWS GRIECO, *Ange ou Diabesse. La représentation de la femme au XVI^e siècle*, Paris, Flammarion, 1991, p. 106.
26. *Ibid.*, p. 127. À cet égard rappelons que la période allant de 1580-1630 constitue selon les historiens l'acmé meurtrière de la « chasse aux sorcières », voir Robert MUCHEMBLÉ, *Le roi et la sorcière, L'Europe des bûchers (XV^e-XVIII^e)*, Paris, Desclée, 1993, p. 77-79.
27. Sara MATTHEWS GRIECO, « Corps apparence et sexualité », dans NATALIE ZEMON DAVIS, ARLETTE FARGE (dir.), *Histoire des femmes en Occident, III : XVI^e-XVIII^e siècles*, Paris, Perrin, 2002, p. 86.
28. Michel FOUCAULT, *Histoire de la sexualité, tome 1, « La volonté de savoir »*, Paris, Gallimard, 1976, p. 28.
29. Frank LESTRINGEANT, *La Cause des Martyrs dans les « tragiques » d'Agrippa d'Aubigné*, Mont-de-Marsan, Éditions interuniversitaires, 1991, cité dans Paul SCOTT « Les Crucifixions féminines : une iconographie de la Contre-Réforme », *Revue des Sciences Humaines*, vol. 269, 2003, p. 153-174.
30. Émile MÂLE, *L'art religieux après le Concile de Trente, étude sur l'iconographie de la fin du XVI^e, du XVII^e, du XVIII^e siècle*, Paris, Armand Colin, 1932, p. 126.
31. Louis COGNÉ, *Histoire de la spiritualité chrétienne : La spiritualité moderne. L'essor : 1500-1650*, Paris, Aubier, 1966 ; Claudie VANASSE, *Les saintes cruautés. La mortification corporelle dans le catholicisme français (XVI^e-XVII^e siècle)*, Thèse de doctorat sous la direction de M. Compnier, Université de Montréal / Université Blaise-Pascal, 2005.
32. Caroline W. BYNUM, *Holy Feast and Holy Fast: The Religious Significance of Food to Medieval Women*, Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 1987 cité dans Heather S. GRAHAM, « Renaissance Flesh and Woman's devotion: Titian Penitent Magdalen », *Comitatus*, 39, 2008, p. 148.
33. *Ibid.*, p. 148.
34. Georges BATAILLE, *L'Érotisme*, Paris, Éditions de Minuit, 1957, p. 151.
35. Carol SCHULER, « Virtuous model/ Voluptuous Martyr. The Suicide of Lucretia in Northern Renaissance Art and Its relationship to Late Medieval Devotional imagery », dans Jane L. CARROL et

Alison G. STEWART (éd.), *Saints, Sinners and Sisters. Gender and Northern Art in Medieval and Early Modern Europe*, Burlington, Ashgate / Aldershot, 2003, p. 7-25.

36. Richard SPEAR *The Divine Guido; Religion, Sex, Money and Art in the world of Guido Reni*, Yale, Yale University Press, 1997, p. 82 ; Mary D. GARRARD, *Artemisia Gentileschi the of the Female Hero in Italian Baroque Art*, Princeton, Princeton University Press, 1989, p. 214.

37. Alfred GELL, *Art and Agency. An Anthropological Theory*, Oxford, Clarendon Press, 1998.

38. Judith BUTLER, *Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l'identité*, Paris, Editions La Découverte, 2005, p. 271.

39. Elisabeth B. MACDOUGALL, « The sleeping nymph: Origins of a Humanist Fountain Type », *Art Bulletin*, 57, 1975, p. 357-65.

40. Liane LEFAIVRE, *Leon Battista Alberti's Hypnerotomachia Poliphili: Re-cognizing the Architectural Body in the Early Italian Renaissance*, Cambridge, MIT Press, 1997, p. 23 : « [...] a cult book of the sixteenth century ».

41. *Ibid.*, p. 76-77.

42. Françoise LAVOCAT, *La Syrinx au bucher. Pan et les satyres à la Renaissance et à l'âge baroque*, Genève, Droz, 2005, p. 289.

43. Maria RUVOLDT, *The Italian Renaissance Imagery of Inspiration: Metaphors of Sex, Sleep, and Dream*, Cambridge University Press, 2004, p. 90-121.

44. Otto KURZ, « Huius Nympha Loci », *Journal of The Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 16, 1952, p. 171-177.

45. M. RUVOLDT, *The Italian Renaissance Imagery*, *op. cit.*, p. 90-121 ; M. MEISS, « Sleep in Venice », *op. cit.*, p. 348-82.

46. Jesse LOCKER, *The Language of Painting*, Yale, Yale University Press, 2015, p. 3.

47. Marsile FICIN, *Théologie platonicienne*, Raymond Marcel (éd.), Paris, Les Belles Lettres, 1970, [*Platonica theologia de immortalitate animorum*, Florence, 1482], p. 222.

48. *Ibid.*, p. 160.

49. Elisabetta LIMARDO DATURI, *Représentations d'Esther entre écriture et images*, New York, Peter Lang, 2004, p. 171.

50. Esther, 5 : 1 : « La reine s'effondra. [...] Dieu changea le cœur du roi et l'inclina à la douceur ».

51. M. GARRARD, *Artemisia Gentileschi*, *op. cit.*, p. 274.

52. Nous évoquons le terme d'absorbement en référence à la notion d'« *absorption* » théorisée par Michael Fried, *La place du spectateur. Esthétique et origine de la peinture moderne*, Paris, Gallimard, 1990.

53. Néologisme utilisé dans la théorie psychanalytique pour désigner la qualité intrusive et violente de l'évènement dans le psychotraumatisme, voir Sigmund FREUD, *Au-delà du principe de plaisir*, traduction par Jean Laplanche et J-B Pontalis, Paris, Édition Payot & Rivages, 2001, p. 78.

54. Le lien entre absorbement, traitement de la lumière et réalisme dans la peinture du Caravage est théorisé par Avigdor W.G. POSEQ, « The composite Pathosformel of Caravaggio's St. Mary Magdalene in ecstasy », *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, vol. 44, 1991, p. 121-130.

55. Pamela ASKEW, « The Angelic Consolation of St. Francis of Assisi in Post Tridentine Italian painting », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 32, 1969, p. 282.

56. Saint François de Sales, *Traité*, I, p. 399 cité dans P. ASKEW, « The Angelic consolation », *op. cit.*, p. 286.

57. Giovanni CARERI, *Caravage. La peinture en ses miroirs*, Paris, Citadelle & Mazenod, 2015, Chapitre V « Au miroir du Christ », p. 152.

58. Louis BERNAERT, « La signification du symbolisme conjugal dans la vie mystique », dans *Mystique et Continence. Travaux scientifiques du VII^e Congrès international d'Avon, Les Études Carmélitaines*, Paris, Desclée, 1952, p. 368.

59. Maurice BROCK, « La *venustas* d'Apelle : de Pline l'Ancien à Titien par l'*Hypnerotomachia Poliphili* », dans *Archives internationales d'histoire des sciences*, vol. 61, n°166-167, 2011, p. 335-366.
60. Pamela ASKEW, *Caravaggio's Death of the Virgin*, Princeton, Princeton University Press, 1990, p. 15.
61. « [...] the only touch of rhetoric or self-conscious art is in an accessory of setting, in the curtain ; the human actors, unrhethorica and styleless, convey in each countenance their absolute veracity of feeling », Sidney FREEDBERG, *Circa 1600: A Revolution of style in Italian Painting*, Harvard, Harvard University Press, 1993, p. 65 cité dans Michael FRIED, *The Moment of Caravaggio*, Princeton, Princeton, University Press, 2010, p. 79.
62. PLUTARQUE, *Les vies des hommes illustres*, traduction par Alexis Pierron, Paris, Charpentier, 1853, t. IV, p. 352 : « Et depuis lors Cléopâtre ne parut plus en public que revêtue de la robe consacrée à Isis, et donna ses audiences au peuple sous le nom de Nouvelle Isis ».
63. Sur le lien entre Cléopâtre, le Nil et la fertilité de la déesse mère dans la tragédie de Shakespeare, voir Gabriel EGAN, *Green Shakespeare, From Ecopolitics to Ecocriticism*, Londres, Routledge, 2006, p. 118.
64. Reginald ELDRED WITT, *Isis in the Graeco-Roman World*, Ithaca, New York, Cornell University Press, 1971, p. 34.
65. Sainte Thérèse D'AVILA, *Vie*, Paris, Le Seuil, 1995, Chapitre x, 1.
66. *Ibid.*, Chapitre XVIII, 1.
67. *Ibid.*, Chapitre XXIX, 11-14.
68. Nancy E. VAN DEUSEN, « Reading the body: Mystical Theology and Spiritual Actualisation in Early Seventeenth-Century Lima », *Journal of Religious History*, 33.1, 2009, p. 3.
69. Sophie HOUDARD, « Vanité, reliques et stigmates face au regard curieux », *Études Epistémé*, 27, 2015, p. 1.
70. Michel DE CERTEAU, *Le lieu de l'Autre*, Paris, Le Seuil, 2005, p. 337.
71. *Ibid.*, p. 328.
72. Henri BREMOND, *Histoire littéraire du sentiment religieux en France depuis la fin des guerres de Religion jusqu'à nos jours*, Paris, A. Colin, 1967, t. II « L'Invasion mystique ».
73. Christian RENOUX, « Une source de la mystique moderne revisitée : les procès de canonisation », *MEFRIM*, t. 105, I, 1993, p. 177-217.
74. Jean DELUMEAU, *La peur en Occident, XIV^e-XVIII^e siècle. Une cité assiégée*, Paris, Fayard, 1978 ; sur la peur de la femme, voir p. 398-499.
75. Antoinette FOUQUE (éd.), *Actes d'un Procès pour Viol en 1612*, traduction par Laetizia Marinellei et Marie-Anne Toledano, Paris, Éditions Des Femmes, 1984.
76. Pour une comparaison des deux procès, voir Christian RENOUX, « Discerner la sainteté des mystiques quelques exemples italiens de l'âge baroque », *Rives nord-méditerranéennes*, 3, 1999, p. 1-11.
77. *Ibid.*, p. 7.
78. Clare COPELAND, *Maria Maddalena de'Pazzi. The Making of a Counter-Reformation Saint*, Oxford, Oxford University Press, 2016, Chapter v « Witnesses to Holiness », p. 103-118.
79. C. COPELAND, *Maria Maddalena di Pazzi, op. cit.*, Chapter III « Beata Moderna », p. 66-82.
80. L'anecdote est mentionnée dans Karen Edis BARZMAN, « Desire and Devotion. The reliquary chapel of Maria Maddalena de'Pazzi », *Art History*, vol. 15, issue 2, 1992, p. 186-187.
81. Bertrand PRÉVOST, « Direction-dimension : Ninfa et putti », *Images Re-vues* [En ligne], Hors-série 4 | 2013, mis en ligne le 30 janvier 2013, consulté le 27 décembre 2018. URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/2941>.
82. À ce sujet, voir Maurizio GHELARDI, *Aby Warburg et la « lutte pour le style »*, traduit de l'italien par Jérôme Nicolas, Paris, l'Ecarquillé, 2016.

83. Jacques GUILHAUMOU, « Autour du concept d'agentivité », *Rives méditerranéennes*, 41, 2012, <http://journals.openedition.org/rives/4108>, p. 4.

RÉSUMÉS

La résurgence de la formule gestuelle de l'Ariane endormie dans deux *Mort de Cléopâtre* réalisés par Artemisia Gentileschi est particulièrement significative d'une opération de transfusion de sens autour d'une posture héritée de modèles antiques et se rencontrant indifféremment dans la peinture religieuse ou profane renaissante. Dans cette optique, il s'agira d'interroger les modalités de remploi de ce motif en cherchant à déceler l'unité de ses survivances et leur pertinence dans des contextes iconographiques variables. Dans une approche désireuse de suivre les préceptes d'une anthropologie visuelle héritée d'Aby Warburg et Jacob Burckhardt, nous tenterons de circonscrire un réseau dialogique dans lequel ces oeuvres s'inscrivent et où seront interrogés les rapports de la spiritualité post-tridentine avec le corps et les femmes.

The resurgence of the Sleeping Ariadne posture in two "Death of Cleopatra" painted by Artemisia Gentileschi demonstrates the existence of an operation of semantic migration around gestures inherited from Antiquity and emerging in Renaissance religious or profane paintings. In this paper, I try to investigate the modalities of these resurgences by detecting their underlying symbolic logics. In an approach inherited from Aby Warburg and Jacob Burckhardt, I attempt to delimit an anthropological context where I focus especially on Post-Tridentine theology and its discourse toward flesh and the feminine.

INDEX

Keywords : Artemisia Gentileschi, Caravage, sleeping Ariadne, pathosformel, nachleben, Warburg, Cleopatra, suicide, mysticism, flesh, fertility, Magdalen

Mots-clés : Artemisia Gentileschi, Caravage, Ariane endormie, pathosformel, survivance, Warburg, Cléopâtre, suicide, mystique, chair, fertilité, Madeleine

AUTEUR

MARION BEAUFILS

Doctorante à l'EHESS sous la direction de M. Giovanni Careri, ses recherches portent sur la gestualité dans les arts figurés avec une attention marquée à la notion Warburgienne de pathosformel. Dans une méthodologie désireuse de faire dialoguer l'esthétique, l'anthropologie et la psychanalyse, elle étudie les migrations des formules gestuelles et leurs déplacements sémantiques. Sa thèse de doctorat a pour objet la résurgence de la posture de l'Ariane endormie dans l'art de la Renaissance.